

ESCENOGRAFÍA, RITUAL Y PLÁSTICA DE LA SEMANA SANTA EN MÁLAGA

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

En el universo de las celebraciones populares andaluzas, la Semana Santa ocupa una posición privilegiada. Su polifacetismo antropológico y su indiscutible belleza como espectáculo paralitúrgico han suscitado un creciente interés historiográfico, cultural, psicológico, histórico, musical, sociológico, ideológico, literario y, por supuesto, plástico. En la Semana Santa, el ancestral sentido de lo divino y el espíritu del pueblo se funden plenamente, merced a la luminosidad y policromía de los espacios abiertos que posibilitan la integración de la escultura en el tejido urbano, en los entornos naturales y en la atmósfera cotidiana de los seres humanos. Así pues, todo un mosaico de comportamientos específicos nacidos bajo los auspicios de la cultura del Barroco rigen las relaciones entre la imagen procesional y la mentalidad del actor y/o espectador de las celebraciones pasionistas malacitanas, las cuales alcanzan en el momento presente sus cinco siglos de historia ininterrumpida.

PERSPECTIVA HISTÓRICA

La incorporación de Málaga a la Corona de Castilla en 1487 activó un ambicioso programa político-religioso orientado hacia la instauración de los modos de vida y órganos de gobierno cristianos. Uno de los puntales del proceso fue el asentamiento de las cuatro grandes Órdenes Religiosas: Franciscanos (1489), Mercedarios (1499), Dominicos (1494) y Agustinos (1575), además de las Comunidades de Trinitarios Calzados (1491), Carmelitas Descalzos (1584) y Frailes Mínimos de San Francisco de Paula (1495). A dichas fundaciones sucedió la aparición casi simultánea de las Cofradías de Pasión. En torno a 1505-1507 ya se hallaban constituidas las dos primeras corporaciones de las que se tienen noticias documentales fidedignas: la *Archicofra-*

día de la Sangre de Jesucristo establecida en el Convento de la Merced y la *Archicofradía de la Vera-Cruz y Sangre* sita en el Convento de San Luis el Real de la Orden de Frailes Observantes de San Francisco. En la segunda mitad del Quinientos se datan la *Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús* (1567) y la *Hermandad de la Soledad* (1579) en el convento de Santo Domingo, la poderosa y hoy extinta *Cofradía de las Angustias de la Madre de Dios y Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo* (1577) del cenobio agustino y la no menos carismática y *Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Málaga* (1599) del convento de San Andrés de Carmelitas Descalzos, también desaparecida. Entre 1617-1634 tendría lugar la aparición de la *Hermandad de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora y Humildad y Paciencia de Cristo Nuestro Señor y Redentor* en el citado templo franciscano.

Esta última corporación configura el modelo paradigmático de la cofradía barroca, en sintonía con la expansión de los vientos contrarreformistas durante la primera mitad del siglo xvii. La nueva situación se tradujo en un singular florecimiento en cuanto a iniciativas fundacionales, enriquecimiento patrimonial y plástico y paulatina complejización de los aspectos rituales y escenográficos de los cortejos que recorrían las calles de la ciudad durante el Miércoles, Jueves y Viernes Santo. En este sentido, el sistema de *Patronatos y Cofradías filiales* contribuyó a canalizar la dinámica descrita. En virtud del patronato, el elemento nobiliario cedía a la Hermandad el usufructo de la capilla familiar en unión de sus enseres, esculturas y donativos en metálico a cambio del derecho a portar en público el guión o estandarte corporativo, lo cual dio origen a no escasos enfrentamientos, pleitos y disputas entre distintos linajes aristocráticos. Por su parte, las *Cofradías*



Fig. 1. El dramatismo de la Pasión se atenúa por la vía de un clasicismo plástico de acentos mediterráneos. Juan Manuel Miñarro López: *Jesús de la Puente del Cedrón* (1987-1988). Foto: Miguel Ángel Sánchez López.

filiales gravitaban en torno a individuos que forjaban asociación con el único y exclusivo fin de cuidar, dar culto, procesionar y «alumbrar» una imagen determinada perteneciente a una *Hermandad matriz*, la cual solía ser la de mayor antigüedad y prestigio social radicada en el mismo templo.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII un rasgo definidor de las Hermandades fue su dedicación preferente a la faceta asistencial y previsora que las convirtió en auténticas compañías aseguradoras o mutualidades de entierro, inmersas en un clima de pesimismo, incertidumbre y angustia vital originado por el azote continuado de las epidemias, riadas, terremotos y otros factores demográficos negativos sobre la desgraciada población malagueña. A cambio de una cuota pecuniaria mensual que garantizaba su cotización hasta el fallecimiento, la Cofradía proporcionaba al individuo mortaja, camilla y caja propia para el cadáver, además de cera y acompañamiento al entierro a cargo de la Junta de Gobierno, religiosos conventuales y niños del Hospicio o de *Providencia*. Las prestaciones incluían, asimismo, sepultu-

ra en la cripta de la capilla corporativa, administración sacramental del Viático y Extrema Unción y un variable número de misas de sufragio o de ánima. Los Estatutos supeditan a esta tarea la vida interna de las Hermandades, hasta el punto de contemplarse en ellos la suspensión del acto de la procesión, de actuar en menoscabo del caudal reservado al fondo de enterramientos.

El Expediente de reducción promulgado, en 1783, por Carlos III con el consenso de sus ministros ilustrados estrechó el cerco y los mecanismos de control que acosaban a las Cofradías. La crisis institucional, económica y de conciencia religiosa hizo mella en sus componentes, sumándose a las medidas protodesamortizadoras de la legislación borbónica y, posteriormente a las secuelas de la invasión francesa, la Exclaustración, la Desamortización y las convulsiones revolucionarias y sociales del XIX. Desarraigadas de los ámbitos conventuales donde nacieron, las Hermandades supervivientes sufrieron una diáspora por otros templos y parroquias de la capital, entrando en contacto con otros barrios y enclaves urbanos ajenos, hasta entonces, al fenómeno. Durante la Restauración se vivió una etapa de relativa prosperidad que señaló el principio de la recuperación de la faceta procesional, con el apoyo de los sectores burgueses y la oligarquía industrial, lo cual no impidió a finales de la centuria la apertura de una nueva fase de decaimiento.

El siglo XX trajo como novedad, en 1921, la fundación de la Agrupación de Cofradías, organismo que vino a poner fin a ese prolongado estado de postración. Entonces se gesta el modelo actual de Semana Santa con la puesta en funcionamiento de iniciativas, proyectos e intereses comunes, el incremento de recursos patrimoniales y la «competición» con otras poblaciones en la captación de visitantes foráneos. El atractivo que la vistosidad y riqueza artística de los cortejos procesionales despertaría en el ánimo de esos posibles visitantes constituyó uno de los principales acicates para explotar las posibilidades turísticas y económicas brindadas por la benignidad del clima malagueño en la temporada de primavera. Los sucesos de 1931 y 1936, que acarrearón la destrucción sistemática del patrimonio artístico, derivaron en un duro volver a empezar. La reconstrucción cristalizó con éxito en las décadas posteriores, merced al proteccionismo de las instituciones civiles, religiosas y militares, el marcado

signo político de los tiempos y el empeño de los responsables de las Cofradías en retornar al *statu quo* de los años veinte con mayores dosis de colosalismo, suntuosidad y barroquismo en la proyección externa de las corporaciones, lo cual lleva implícita la noción de la Semana Santa como espectáculo total. La reorganización de Hermandades extintas, la creación *ex novo* de otras y la reivindicación de un espíritu de recogimiento, ascetismo e intimismo, alternativo al derroche triunfalista y al talante festivo de otras épocas, ha sido la tónica reinante entre 1975-1996. En la actualidad son 38 las Hermandades y Cofradías de Pasión que hacen estación de penitencia desde la mañana del Domingo de Ramos a la madrugada del Sábado Santo, con un total de 74 tronos procesionales. El cortejo del *Cristo Resucitado* y la *Virgen Reina de los Cielos*, titulares de la Agrupación de Cofradías, cierra las celebraciones pasionistas malagueñas.

EL ALMA DE LA MADERA: LA ESCULTURA, SUS ARTÍFICES Y TRASFONDO ICONOLÓGICO

Hágase de tal manera que parezca tenga vida la escultura. Esta cláusula, extrapolada de un contrato con un imaginero del siglo XVII, sustancia la gran aspiración del realismo escultórico del Barroco: hacer visible lo invisible, concreto lo abstracto, viva y animada la materia inerte. A las técnicas específicas de la talla y policromía se incorporan recursos extraartísticos y aditamentos de la más variada índole, que revisten el resultado de una dimensión escenográfica sin precedentes y un caudal de connotaciones alegóricas regidas por una serie de convencionalismos signícos. Aparte de por su apostura y proporciones corporales, las esculturas de Cristo se reconocen por las tres *potencias* o *haces* de rayos que circundan la cabeza a modo de diadema. Sus metales y piedras preciosas simbolizan la Gracia, Ciencia y Potencia del personaje y su entereza a lo largo de la Pasión por mor de sus excepcionales facultades intelectivas de Memoria, Entendimiento y Voluntad. El uso de prendas y túnicas de terciopelo y costosos tejidos bordados profusamente en oro al igual que las sogas, cíngulos y cordones y las cruces de maderas nobles recubiertas de placas de plata cincelada redundan en la exaltación mesiánica del protagonista y sus arributos heteróclitos de Profeta, Sacerdote y Rey.

La escultura malacitana opta por diversas pautas al efigar la cohorte de sayones, judíos, hebreos, pontífices, centuriones, soldados romanos, sanhedritas, piadosas mujeres y apóstoles que integran el mundo de los figurantes secundarios. El principio platónico de la *Calocagacía* que distorsiona o ennoblece las facciones del personaje en cuestión, en función del papel negativo o positivo que le toca desempeñar como verdugo o defensor de Cristo, convive con el *expresionismo realista* introducido por el escultor sevillano Antonio Castillo Lastrucci ya en nuestro siglo. Tampoco se hallan ausentes las invenciones autóctonas con referencias a las máscaras y carátulas usadas por los figurantes vivientes de las representaciones itinerantes y a las estatuillas de tipos populares conocidas con el nombre de «*barros malagueños*».

La despierta y ocurente inventiva barroca, inspirada por la literatura franciscana y los libros de meditación postridentinos, motiva una insólita e imaginativa aportación temática de Málaga al contexto universal de la iconografía cristiana, al acuñar el misterio de *Jesús de la Puente del Cedrón*. El extraño episodio escenifica el tránsito de Jesús preso a través de un puentecillo elevado sobre el curso del torrente Cedrón, en el momento de ser conducido desde el huerto de Getsemaní a la casa de Anás en Jerusalén. Durante el siglo XVIII una levantisca cuadrilla de judíos vivientes, integrada por individuos ataviados con carátulas y morriones, acompañaban y daban escolta a la imagen interpretando diversas pantomimas. Hacia 1815, Salvador Gutiérrez de León culminaba la definición escultórica del asunto al tallar el soldado romano que fustiga a Cristo y el espantoso y no menos pintoresco sayón *Berruguita* que lo arrastra de la soga.

La iconografía de la Virgen Dolorosa hace suya una conjunción de hermosura, juventud y dolor de hondos matices líricos. Esta concepción idealista se aúna con la ficción alegórica que la hace aparecer radiante como la Mujer Apocalíptica, coronada como Reina por el sol incandescente y las estrellas que circundan la diadema que ciñe su cabeza, aderezada con múltiples gemas que reflejan y proclaman sus virtudes y ataviada con delicadas blondas y suntuosos ropajes recamados que emulan los trajes cortesanos de otros tiempos. Tan sólo el puñal alusivo a la profecía de Simeón sirve de encuadre «histórico» al asunto. La posición de las manos es indicativa

de distintas emociones: desde el silente misticismo si se hallan entrelazadas, al patetismo implorante de permanecer extendidas con las palmas vueltas hacia arriba, pasando por una serie de elegantes ademanes coloquiales.

El manto es una prenda que adquiere singular importancia en la indumentaria de las Dolorosas malagueñas. En la actualidad sus dimensiones oscilan entre los cinco y diez metros de longitud y los tres o seis de anchura. Su simbolismo remite al tema de la *Virgen de la Misericordia* (plasmado entre otros por Alejo Fernández, El Greco o Zurbarán) que manifiesta su protección a la muchedumbre que camina detrás y se acoge a su intercesión. En los tronos o pasos de la Virgen, el *palio* o baldaquino sostenido por barras argéneas para cubrir a la imagen introduce un signo latréutico asociado a la adoración eucarística, que insinúa el papel de María como primer tabernáculo o Sagrario y sacerdotisa oferente del sacrificio de Cristo.

Las piezas escultóricas de los siglos XVI al XIX conservadas son relativamente escasas. Ello no es óbice para que las esculpidas en nuestro siglo no revelen, en su inmensa mayoría, un apreciable grado de calidad plástica y una notable heterogeneidad conceptual y estilística por mor de la pluralidad de influencias y la dispar procedencia geográfica de artistas y talleres. De principios del Quinientos, reconstruido en 1991, es el *Crucificado de la Vera-Cruz* de arcaico sabor goticista. El *Cristo de Ánimas de Ciegos* es un corpulento Crucificado de resabios tardomanieristas tallado por Pedro de Zayas, en 1649. Su presencia constituye uno de los vestigios de la prolífica actividad imaginera desarrollada en Málaga con antelación a la consagración del realismo pleno y el establecimiento de Pedro de Mena y Medrano en 1658. En el XVIII sobresale Fernando Ortiz, un interesante escultor de excelente calidad y académico de San Fernando, en cuya estética confluye el gusto vernáculo andaluz con los aires italianizantes asimilados en la Corte tras sus contactos con Giovan Domenico Olivieri, director del Taller de Escultura del Palacio Real. En el XIX descuella la familia de los Gutiérrez de León, autores de piezas eclécticas y no demasiado afortunadas, en las que se dan cita los presupuestos academicistas de la centuria y un forzado y poco convincente sentimentalismo de aires pseudobarrocos.

Francisco Palma García inauguró el siglo XX con una excepcional *Piedad* que conciliaba la impronta de modernidad y las sutilezas de los años veinte con el *revival* historicista del arte de Pedro de Mena. Su hijo, Francisco Palma Burgos, siguió sus pasos con una serie de obras caracterizadas por un gran dominio de la técnica, cierto sentido monumental y una profunda unción religiosa. A excepción de los Palma y el artista gitano Juan Vargas Cortés, el panorama escultórico malacitano brilló, precisamente, por su endémica falta de calidad. Ello obligó a acudir a otras ciudades para satisfacer la demanda exigida por el proceso de reconstrucción. El predominio ejercido en otras épocas por los talleres de Valencia, Madrid, Córdoba y Granada cedió el testigo a la hegemonía hispalense, la cual se manifiesta en el patrimonio malacitano en un abrumador porcentaje cuantitativo y cualitativo. Si la evocación de los modelos introvertidos, añejados y temerosos de José de Mora determinó el historicismo neobarroco de los imagineros granadinos, en el contexto sevillano afloran las sugerencias de los grandes maes-



Fig. 2. La integración de la escultura en la atmósfera urbana y los espacios naturales es uno de los componentes esenciales de la Semana Santa. Luis Ortega Brú: *Jesús de la Pasión* (1976). Foto: Miguel Ángel Sánchez López.

tros asentados en la capital andaluza durante la Edad Moderna. La arrogancia gestual e intelectualizada, el virtuosismo anatómico y el clasicismo de Juan Martínez Montañés definen las aportaciones de Juan Manuel Miñarro López. En cambio, la rebeldía, desproporción y dramatismo de Juan de Mesa reverdecen de la mano de Francisco Buiza Fernández. La modernización de los tipos iconográficos seiscentistas y dieciochescos y el culto a la belleza femenina, frágil y melancólica, de estirpe romántica son las premisas secundadas por las piezas de Luis Álvarez Duarte. Más original se reveló Luis Ortega Brú a partir de su síntesis personal a medio camino entre el patetismo miguelangelesco, los acentos romanistas y un torturado expresionismo gestual. Frente al espíritu más o menos conservador de los ejemplos anteriores se alinean otras alternativas cuya audacia las hace más acordes a las tendencias contemporáneas, representadas por las realizaciones de Mariano Benlliure y Gil, José Capuz Mamano, Juan de Ávalos y García-Taborda y Suso de Marcos.

«DEUS EX MACHINA»: EL TRONO PROCESIONAL

Los orígenes de las ondas procesionales malagueñas se relacionan con la problemática del retablo. La documentación gráfica y escrita constata la identificación del denominado *trono* con una pieza exenta del altar destinada a servir de basamento a la efigie. Consistía en una peana troncopiramidal invertida, cuya silueta sinuosa e inestable era debida a una serie de estrangulamientos que justifica la nomenclatura de *trono de carrete* o *de garganta* a ella asignada. El acompañamiento de unas parihuelas y listones para facilitar su transporte posibilitó su adaptación a la función dinpámica. Otro esquema, mucho más sencillo, detectado en el seiscientos lo conformaban una simple tarima rematada por pequeñas balaustradas o barandillas y decorada con tarjas y cartelas.

Las obras del tallista Luis de Vicente en los años veinte iniciaron la carrera desaforada hacia la grandiosidad hiperbólica de los actuales tronos malacitanos, consumada en los años cincuenta hasta llegar a los $3,90 \times 5,70 \times 6,50$ m del que traslada a la *Virgen de la Esperanza*, definido como una *verdadera capilla que se echa a andar*. Hoy se asiste a una cierta recesión de esta tendencia, en búsqueda de una armonía estética y

una erudición iconográfica que aspira a hacer cumplir a la pieza su papel didáctico de retablo itinerante, por encima de la valoración efectista y teatral de la pura y superficial apariencia. La madera dorada, policromada y estofada o barnizada en sobrias tonalidades oscuras y combinada con la plata y el metal o la orfebrería en solitario constituyen algunas de las soluciones formales más usuales en su ejecución, complementada con labores de escultura ornamental, talla y relicaria. Ocupan los ángulos y esquinas distintas piezas de iluminación: faroles, hachones y los voluminosos candelabros de varios brazos o *arbotantes*, coronados con tulipas o fanales de cristal que albergan los cirios encargados de procurar para el conjunto la anhelada ambientación tenebrista. Aunque la «Arquitectura» y diseño del trono se inclinan preferentemente hacia las fórmulas barrocas, predomina un eclecticismo formal donde éstas conviven sin fricciones con el protorrenacimiento plateresco. En menor medida se hacen presentes otras propuestas como el manierismo desornamentado, el *revival* neogótico y el orientalismo bizantino o islámico-persa, este último casi ausente de los exponentes malacitanos. Nombres como los de Cristóbal Velasco Cobos, Pedro Pérez Hidalgo, Félix Granda Buylla, Manuel Seco Velasco y Manuel Villarreal Fernández se encuentran estrechamente unidos a varias de las más felices creaciones del género.

El exorno floral también aporta connotaciones simbólicas. Las alusiones al sufrimiento y a la sangre derramada inherentes al clavel rojo se transfieren al sentimiento luctuoso y a la penitencia en el caso de la bouganvilla y el iris o lirio morado. La pureza consustancial a la tonalidad del blanco se expande en efectos de irreplicable belleza en el ornato de los tronos marianos, merced a la conjunción de especies tan dispares como el clavel, la azucena, el lilium, el tulipán, la orquídea, la camelia o el gladiolo. Aparte de las dimensiones, otro rasgo definidor de las andas malacitanas es la tracción humana de las mismas. Los *hombres de trono*, *portadores* o *correonistas*, cuyo número aproximado suele oscilar entre los 100 y 250, cargan el correspondiente peso proporcional sobre uno de los hombros, valiéndose de los *varales* o grandes listones de madera o aluminio dispuestos en sentido longitudinal a la *mesa* o arranque de la estructura. Las maniobras para izar, descender o mecer el trono se rigen por los

toques de una campana de bronce ubicada en el frontal, golpeada por los *mayordomos* mediante un martillo o mazo de madera.

LA CIUDAD: TEATRO Y ESCENARIO DEL RITO

Los resortes persuasivos, comunicativos y doctrinales de la imagen se activan en el *clímax* ritual y dramático de la procesión, imbricado, a su vez, en el concepto de la fiesta como forma y expresión simbólica del Barroco. Además de los *hombres de trono*, la «función» precisa de otros «actores» sobre los que recaerá el perfecto desenvolvimiento de la misma. Los *nazarenos* o *penitentes* son herederos de aquellos *hermanos de luz* que convivieron y acabaron sustituyendo a los *hermanos de sangre* o disciplinantes, quienes continuaron practicando la flagelación pública incluso después de su taxativa prohibición por Carlos III en 1777. Aparte de cirios, los nazarenos portan distintas insignias de variopinto significado trabadas en orfebrería, bordados y ocasionalmente marfiles. Abre el cortejo la *Cruz-Guía* flaqueada por

faroles. La naturaleza de la Cofradía como corporación erigida canónicamente y con entidad jurídica se exterioriza mediante los *bastones* o varas de mando, las *mazas*, la *pértiga*, los *cetros* o bastones cortos y el *Libro de Reglas* alusivo a las Ordenanzas, Constituciones o Estatutos que prescriben la normativa interna a acatar por los componentes de la fraternidad.

El *Guión* es la enseña institucional de carácter oficial y representativo, identificada con una bandera recogida, plegada y rígida, centrada en otros tiempos por *placas de mayordomía* labradas en plata de ley con motivos heráldicos o la efigie titular. El *entandarte* es un paño en forma de gallardete que muestra un retrato pictórico de la imagen a la cual antecede y anuncia. Una variante del mismo es el *Sine Labe* o *Simpecado* relacionado con la defensa del dogma concepcionista. La cita «arqueológica» al momento histórico en que tuvieron lugar los hechos la introduce el *Senatus*, un lábaro coronado por el águila imperial y la corona de laurel que ostenta las siglas SPQR (*Senatus Populus que Romanus*), en igual modo al *vexillum* de las legiones romanas. Las *bocinas* son un remedo de trompetas que evocan los lastimeros sonos con que conducían los condenados al Calvario.

La presencia de los *campanilleros* es una interesante peculiaridad de la Semana Santa malagueña. Tan singulares nazarenos marcan las paradas y avances de la procesión mediante uno o tres toques de campanilla, respectivamente. El correcto deambular del cortejo dependerá, pues, de su habilidad para transmitirse la información oportuna de unos a otros, desde el más cercano al trono al situado junto a la Cruz-guía. Los acólitos, monaguillos, auxiliares, músicos y acompañamientos eclesiásticos, laicos y castrenses completan la nómina de participantes en este ritual callejero.

El extraordinario auge de las dramatizaciones callejeras en el contexto de la Semana Santa se explica en virtud del arraigo y la persistencia que el teatro sacro representado en el interior de las iglesias detentaba aún en la Málaga del quinientos. La presencia de actores en los cortejos procesionales que interpretaban a los apóstoles, el Ciríneo, los sayones y los romanos se remonta, al menos, al siglo xvii, rastreándose aún hasta bien entrado el xix. De hecho, las expresiones grotescas y las facciones histriónicas de las máscaras y carátulas en unión de otros elementos del *atrezzo* conta-



Fig. 3. El idealismo poético impregna la iconografía y el entorno procesional de las representaciones marianas. Conjunto del trono de la *Virgen del amor*, Hermandad de Jesús «el Rico». Foto: Miguel Ángel Sánchez López.

gieron a la propia escultura que, en más de una ocasión, sólo tuvo que trasladar a la madera y subir a la parihuela del trono la misma realidad que circulaba por las calles.

Pese a la evolución histórica, la Semana Santa de Málaga aún conserva una serie de rituales que deben bastante a la escenografía de antaño en el afán de teatralizar los gestos, actitudes y reacciones del colectivo. Así, el Viernes de Dolores los cimientos de la parroquia de San Juan parecen estremecerse cuando el *Cristo de la Redención* es izado en el aire, clavado en su Cruz, para ser colocado en el trono procesional a los sonos del *Miserere* gregoriano. Mientras tanto, el templo permanece apagado e inmerso en el claroscuro de la cera encendida. El Domingo de Ramos asiste a la jubilosa multitud de niños ataviados a la usanza hebrea con vistosos tejidos a rayas, los cuales acompañan el paso de *Jesús a su Entrada en Jerusalén* llevando hojas de palma y ramos de olivo, según describe una antifona litúrgica basada en el *Evangelio Apócrifo de Nicodemo*. La iconografía de este misterio incorpora la nota pintoresca de la pequeña cría del asno montado por Cristo, conocida popularmente como *la Pollinica* desde antes de 1772. EL discurso dramático de las procesiones tardomedievales del Domingo de Ramos se refleja en la escultura del Niño-Profeta que salta de los brazos de su madre recordando a los presentes la moraleja de la escena: la palabra salvadora es repetida y comprendida por los más inocentes sin impedimento de su temprana edad.

El fenómeno de masas encarnado por los miles de personas que caminan tras *Jesús Cautivo*, el Lunes Santo, rebasa el ámbito de lo devocional para entrar de lleno en el terreno de la mistificación. Pese a su mediocridad plástica, la imagen ejerce un notable atractivo. A ello contribuye su túnica blanca, anacrónica desde la ortodoxia iconográfica, aunque reinterpretada por el público en diferentes claves de lectura que terminan asimilándola a un trasunto de inocencia. Uno de los actos de mayor esplendor de la Semana Santa del Barroco era la entrada de las Hermandades en la Catedral para efectuar la estación de penitencia ante el Monumento Eucarístico, según el rito que tuvo su origen en la liturgia cuaresmal de Roma. Dicho ceremonial, consistente en encaminar los pasos de la comitiva hacia la Iglesia Mayor, se sucedió sin fisuras

hasta finales del XIX y ha sido recuperado en calidad de auténtico sentido de culto externo.

Más que el interior claustral o templario el marco óptimo de la dramaturgia procesional ha sido durante cuatro siglos la *Plaza de las Cuatro Calles* (hoy de *la Constitución*) auténtico teatro rodeado de balcones a modo de palcos. En dicho enclave tenía y tiene lugar la ceremonia del *Paso*, trasunto y simulacro de los «Encuentros» de la imagen de Cristo con las de la Dolorosa, San Juan Evangelista y la Verónica en la calle de la Amargura. Sin detrimento alguno de su solemnidad, la ceremonia alcanza su punto culminante en la bendición impartida por *Jesús Nazareno del Paso* al pueblo en la madrugada del Viernes Santo, a modo de signo gestual que patentiza, ritualiza, la reconciliación del colectivo con la divinidad. Una variante de este acto es la bendición otorgada el Miércoles Santo por la imagen de *Jesús Nazareno titulado «El Rico»* (en *grandeza, majestad y misericordia*) en el instante de conceder la libertad a un preso indultado por disposición gubernativa, en función de un privilegio reconocido a la Hermandad. En ambos casos queda patente la obsesión «hiperrealista» del Barroco, que no conforme con el movimiento de las vestiduras, el ejercicio sensualista de las anatomías y la riqueza textual de los ornamentos, data a la escultura de extremidades articuladas, procurándole esa apariencia verosímil que sólo puede influndirle la vida misma. Ese es el camino por el que la Semana Santa de Málaga transfigura, sin desvirtuarlo, el inicial punto de partida de la fiesta religiosa en el triunfo de los sentidos, pues al igual que sucede en una de las Comedias de Lope de Vega *lo fingido* acaba siendo y es lo *verdadero*.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *La semana Santa malagueña a través de su Historia*, Ed. Arguval, Málaga.
- AA. VV. *Vida cofrade y entorno de las cofradías malagueñas*, Ed. Arguval, Málaga, 1989.
- AA. VV.: *Patrimonio artístico de las Cofradías*, Ed. Arguval, Málaga, 1990.
- Álvarez García, C. I.: *Heráldica cofrade malagueña*, Ed. Arguval, Málaga, 1996.
- Carrera Hernández, D.: *Anécdotas y curiosidades de la Semana Santa malagueña por un Nazareno verde*, Gráficas Sorima, Málaga, 1977.
- Carrera Hernández, D.: *Lenguaje cofradiero de Málaga*, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1982.

- Castellanos Guerrero, J.: «Las cofradías de Semana Santa ante la salud, la enfermedad y la muerte. Nota para su estudio», *Jábega*, núm. 49, Diputación Provincial, Málaga, 1985, págs. 561-572.
- Castellanos Guerrero, J., y Carrera Hernández, D.: «La utilización de la religiosidad popular como Arma ideológica del Nuevo Régimen: Las Cofradías malagueñas (1937-1945)», *Actas del Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987, págs. 561-572.
- Clavijo García, A.: *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida. 500 años de plástica cofradiera*, 2 vols., Ed. Arguval, Málaga, 1987.
- Clavijo García, A., y Ramírez Domínguez, J. A.: *El cartel de la Semana Santa malagueña*, Museo Diocesano de Arco Sacro-Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1981.
- Fernández Basurte, F.: «Nobleza y Cofradías. Aproximación a la mentalidad nobiliar malagueña del siglo XVIII», *Jábega* n.º 64, Diputación Provincial, Málaga, 1989, págs. 27-37.
- Fernández Basurte, F.: *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*, Universidad, Málaga, 1996 (en prensa).
- Jiménez Guerrero, J., y Sánchez López, J. A.: *Zamarrilla: Historia, Iconografía y Patrimonio Artístico-Monumental*, Hermandad de Zamarrilla, Málaga, 1994.
- Llordén Simón, A.: *Escultores y entalladores malagueños (Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX)*, Ed. Real Monasterio de El Escorial, Ávila, 1960.
- Llordén Simón, A., y Souvirón Utrera, S.: *Historia Documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*, Ayuntamiento, Málaga, 1969.
- Pérez del Campo, L.: «La Catedral en la Semana Santa malagueña», *La Saeta* núm. 10, II Época, Agrupación de Cofradías-Imp. Salcedo, Málaga, 1986, págs. 72-75.
- Sánchez López, J. A.: *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (la imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*, Diputación Provincial, Málaga, 1990.
- Sánchez López, J. A.: «Comportamientos sociales y Cofradías de Pasión en la Málaga barroca», *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Reitoría da Universidade-Governo Civil, Porto, 1991, págs. 351-374 (vol. 2).
- Sánchez López, J. A.: «Conflictividad jurídica y presión institucional sobre las Hermandades de Málaga a finales del Antiguo Régimen», *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Universidad, Murcia, 1993, págs. 443-460 (vol. 2).
- Sánchez López, J. A.: *El alma de la Madera. Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga*, Hermandad de Zamarrilla, Málaga, 1996.